

MEMORIA TRADICIONAL E HISTORIA EN DOS COROGRAFÍAS PIADOSAS
DE LOPE DE VEGA: LAS INVENCIONES DE NUESTRA SEÑORA DE
ATOCHA (*ISIDRO*, CANTOS VIII Y IX) Y *LA VIRGEN DE LA ALMUDENA*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel)

CITA RECOMENDADA: Antonio Sánchez Jiménez, «Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (*Isidro*, cantos VIII y IX) y *La virgen de la Almudena*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 175-209.

Fecha de recepción: 13-12-2012 / Fecha de aceptación: 19-02-2013

RESUMEN

El contraste de dos corografías, la incluida en el *Isidro* (1599) y *La virgen de la Almudena* (c. 1624), revela hasta qué punto Lope de Vega sabía adaptar su estro a las circunstancias cambiantes de la corte para enfatizar una conexión con la historia que le acercara a su ansiada posición de cronista real. Concretamente, los dos textos que nos ocupan presentan tales conexiones temáticas, e incluso tales referencias internas explícitas, que se revelan como un caso más de reescritura lopesca, también en lo referente a los problemas anejos al oficio de historiador. Estos aparecen en las obras mediante reflexiones sobre la dificultad de transformar una materia legendaria en historia fiable, problemática a la que el Fénix presenta distintas soluciones en 1599 y 1624.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, historia, Nuestra Señora de Atocha, *Isidro*, *La Virgen de la Almudena*, goticismo.

ABSTRACT

The contrast between two local histories, one included in the *Isidro* (1599), and the other in *La virgen de la Almudena* (c.1624), reveals to what extent Lope de Vega knew how to adapt his style to fit the changing circumstances at court, in order to emphasize a connection with history that approached him to his goal of becoming a royal chronicler. In particular, these two texts have such thematic connections, and even such explicit internal references, that they reveal themselves as another case of rewriting of former material in Lope's career, even in the matter of the historian's métier. The problems inherent to this business appear in both works as reflections on the difficulty of transforming a legendary subject matter into reliable history, a conundrum to which Lope presents different solutions in 1599 and 1624.

KEYWORDS: Lope de Vega, history, Our Lady of Atocha, *Isidro*, *La virgen de la Almudena*, Gothicism.

Fueron varias las razones que atraieron a Lope de Vega hacia la temática histórica, e incluso hacia una pretensión de historicidad que en ocasiones le llevó a flirtear con el género de la relación. Entre los motivos que le impulsaron podemos contar su interés personal por la historia, su afán de dignificar su producción literaria y, cómo no, su deseo de ser nombrado cronista real. Gracias a estos factores, las conexiones de Lope con la historia se pueden rastrear en varios textos y etapas de su carrera, desde el momento en que empezó a dar libros a la imprenta hasta ya entrado su genial ciclo *de senectute* (Rozas 1990:73-132). Por solo referirnos a las obras no dramáticas, contamos entre las permeadas por la historia *La Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599), las *Fiestas de Denia* (1599), la *Jerusalén conquistada* (1609), el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), *La virgen de la Almudena* (c.1624) y la *Corona trágica* (1627), que tocan la historia patria e internacional, moderna y medieval, laica y sacra. Su concentración cronológica en los comienzos de los reinados de Felipe III y Felipe IV nos recuerda la importancia de los intereses cortesanos de Lope, y entre ellos de su «pretensión antigua de coronista», en la concepción de estas obras «históricas». Entre otros, el ánimo de estos libros era, como el del frustrado viaje de Lope a Portugal acompañando a Felipe III y al duque de Lerma, «obligar a los Reyes [. . .] con las cosas que se ofreciesen, y al Duque para volver a tratar de mi pretensión antigua de Coronista» (Lope de Vega, *Epistolario*, I, p. 45).

Las ambiciones cortesanas del Fénix han sido abundantemente examinadas por los estudiosos, que han venido resaltando las motivaciones políticas y estratégicas de tal o cual obra lopesca. Es lo que han hecho, por citar tan solo dos trabajos recientes, Elizabeth R. Wright y Antonio Sánchez Jiménez, la primera fijándose en *La Dragontea*, las *Fiestas de Denia*, *El peregrino en su patria*, la *Jerusalén conquistada* y una serie de comedias —que relaciona con las pretensiones de Lope respecto a la corte de Felipe III (Wright 2001)—, y el segundo centrándose en *La Circe* y en su adaptación ideológica al espíritu de la corte de Felipe IV y Olivares (Sánchez Jiménez 2004, 2006a:72-79). Entre estos trabajos destacan en concreto los que analizan el asalto lopesco al puesto de cronista real (ya sea del Reino o de Indias) y revelan alusiones a esa posición en diversos pasajes. Así, los críticos han subrayado la importancia de varias cartas de 1611 y 1620 (Lope de Vega, *Epistolario*, II,

pp. 571-572 y 584), de *La Dragontea* y la polémica que la siguió (Sánchez Jiménez 2008), de *Las grandezas de Alejandro* (Sánchez Jiménez 2011b:206), de «obras como *La hermosa Ester* (c. 1610), *El premio de la hermosura* (c. 1614) y *Los ramilletes de Madrid* (1614-15)» (Gutiérrez 2005:134), y de otras comedias como *Querer la propia desdicha* (1619-1620), *La fábula de Perseo* (1612-1613), y *El triunfo de la humildad y soberbia abatida* (1612-1614) (Bershas 1963; Weiner 1986; Wright 2001).¹ La búsqueda de alusiones a la posición de cronista sigue dando interesantes frutos, y es en parte lo que pretendemos llevar a cabo en este trabajo, en el que sugerimos que también otra obra de los años veinte, *La virgen de la Almudena*, debería entenderse en este contexto de la «pretensión antigua de coronista». Además de sostener esta hipótesis al comienzo del artículo, dedicaremos la mayor parte del mismo a un modo de estudio menos avanzado que la búsqueda de referencias al puesto de cronista. Concretamente, analizaremos las distintas concepciones de la historia que abraza Lope en sus obras, buscando en ellas tanto rasgos comunes como una posible evolución. Para hacerlo, nos vamos a centrar en dos obras separadas por un cuarto de siglo, pues datan respectivamente de los comienzos de los reinados de Felipe III y Felipe IV: los cantos VIII y IX del madrileño *Isidro* (1599) y la igualmente madrileña epopeya que acabamos de mencionar, *La virgen de la Almudena* (c. 1624 y 1625). Se trata de dos poemas de índole corográfica que están conectados explícitamente, que además tienen numerosas concordancias genéricas y temáticas, y que Lope adscribe de modo más o menos insistente al género histórico. En ellos compararemos la actitud del poeta hacia el salto entre memoria oral tradicional e historia escrita examinando tanto la problemática que implica para el trabajo del Fénix como las soluciones metodológicas que Lope propuso para solventarla. Mediante este análisis, mostraremos cómo evolucionaron las ideas lopescas sobre la relación entre tradición e historia durante estos veinticinco años y, sobre todo, cómo se adaptaron al contexto cortesano en el que el poeta quería integrarse.

Para hacer realidad sus aspiraciones profesionales, y entre ellas la de obtener una posición en la corte, el Fénix decidió a comienzos del reinado de Felipe IV acercarse a los monarcas recordándoles su autoproclamada condición de poeta de Madrid, la Villa que albergaba la regia Corte. Ello suponía recordarles también la existencia del *Isidro*.

1. Como es sabido, Lope no dejó de intentar ser nombrado cronista real hasta bien entrado el reinado de Felipe IV, y recibió una decepción final cuando se eligió al joven gongorino José de Pellicer para el puesto por delante de él (Rozas 1990:133-168).

Se trataba de una posición muy propia de comienzos del ciclo *de senectute*, época en la que «Lope corteja afanosamente el poder» y en la que aparecen una serie de textos que

muestran una vez más la cara pública de Lope, oficiante social, promotor de la cultura, amigo de aristócratas sin concesiones o mecenazgo por parte de estos, dado a la exhibición pública, a la sombra de Palacio, si bien falto de su protección; presente en cualquier circunstancia festiva o social, pero cargando sobre sus hombros una vida de apresurados y escandalosos amoríos (Carreño 2004:xxx y xi).²

Amoríos aparte, el texto elegido para situarse de modo favorable ante la corte de Felipe IV fue *La virgen de la Almudena*, una epopeya sobre la invención de la susodicha imagen que Lope publicó suelta en, probablemente, 1624,³ y que luego incluyó en el volumen de los *Triunfos divinos* de 1625 (Profeti 2002:368-370, 356-361).⁴ Se trata de una de las obras lopescas menos estudiadas,⁵ pues tan solo conta-

2. Rennert y Castro [1968:335] enfatizan esa faceta pública afirmando que durante esta época «Lope lisonjea sin medida a la familia real». Micó [1998:93-108] ha subrayado también la cercanía de la obra a las exigencias del poder al señalar que *La virgen de la Almudena* se incluye en un conjunto de obras «próximas a lo épico que además de cumplir con las normas elementales de la *dispositio* del género (proposición, invocación y narración), se consagraron a las necesidades del encomio en aquel tiempo de poetas “proveedores de la real casa”».

3. Como explica Carreño [2004:xiv], «es probable que Lope escribiese el poema a raíz del hecho al que se alude en las últimas octavas: la colocación de la primera piedra de este templo madrileño, que tuvo lugar el 15 de noviembre de 1623», lo que también demuestra Fradejas Lebrero [1993:xii], para quien el texto se escribió entre el 15 y el 25 de noviembre de ese año. Esta escritura *ad hoc* y al calor del acontecimiento apoyaría una datación temprana de la suelta, y anterior a su publicación en los *Triunfos divinos* en 1625. Sin embargo, la fecha de 1624 que sugieren Joaquín de Entrambasaguas y Pérez Gómez (Profeti 2002:371) parece mas prudente que la de 1623 que proponen algunos críticos (Fernández Nieto 1995:151-160), y que parece excesivamente temprana teniendo en cuenta que no daría a los impresores mas de un mes y medio para sacar la obra a la calle, una vez pasados todos los trámites necesarios.

4. A lo largo de este trabajo usaremos el verbo «inventar» y sus derivados en el sentido etimológico de «encontrar» —como en la frase hecha «Invención de la Vera Cruz»— para referirnos a los hallazgos de imágenes y reliquias durante la Reconquista. De hecho, es la acepción que el propio Lope le adjudica al vocablo en *La virgen de la Almudena* (canto I, vv. 17-24):

La dichosa invención, limpia Azucena,
de tu sagrada imagen, que escondida
del africano estuvo en la Almudena,
de quien el mismo nombre se apellida,
dispone al canto de esperanzas llena
la voz, a quien darás aliento y vida
purificada, pues que Tú la amparas
del sacro fuego de tus blancas aras.

5. Micó [1998:99] la incluye entre los textos que «malviven entre nosotros sin haber merecido estudios ni, lo que es peor, ediciones recientes o fiables».

mos con un par de trabajos específicos y con varias referencias de pasada. Además estas contribuciones coinciden en señalar —más que analizar— lo que parecen tópicos críticos sobre el texto, como es la calidad y frescura de dos textos preliminares: la anécdota en prosa sobre el párroco de la Almudena y unas glosas popularizantes sobre la «Serrana de la Almudena» (Carreño 2004:xv; Montesinos 1967:146; Pedraza Jiménez 2003:185; Rennert y Castro 1968:278). En todo caso, y como señala Maximiliano Cabañas [1995:50], el poema trataba de

suplir el vacío casi absoluto de referencias tradicionales sobre la patrona de Madrid y proporcionar un ropaje literario a la leyenda de su imagen, que fue escondida por los cristianos en la muralla de la Cuesta de la Vega y hallada varios siglos después, al ser reconquistada la ciudad, en el mismo lugar, convertido por los moros en «almudaina» (lugar para medir y guardar el trigo).⁶

Con él, el Fénix se adhería a la «moda de poemas heroicos sobre vírgenes madrileñas» (Fradejas Lebrero 1993:vii) que tomó por asalto Madrid durante la primera mitad del xvii y que, sin contar con los versos lopescos a la virgen de Atocha que luego comentaremos, llevó a Jerónimo de Salas Barbadillo a escribir un *Poema heroico* a esa misma virgen en 1609.⁷ La motivación específica de Lope era responder a la devoción de doña Isabel de Borbón por la imagen⁸ y relatar la procesión que los Reyes, Grandes y otras diversas personalidades de la Villa y Corte realizaron por las calles de Madrid para poner la primera piedra de lo que se suponía iba a ser un nuevo templo digno de la Virgen:

Día de san Eufemio, la reina doña Isabel de Borbón, que deseaba fundar iglesia colegial a la Virgen Santísima y a su milagrosa imagen de la Almudena por la devoción particular que le tuvo, gustó que se pusiese la primera piedra en el edificio, señalando sitio adonde fueron las casas de los señores de Cubas y Griñón que llamaron del Almirante porque viviendo en ellas se quemaron en el año 1615, entre la iglesia de santa María y la Armería del Rey. Para esto salieron de Palacio, a pie, el Rey, la Reina y los

6. Para más noticias sobre la invención de esta Virgen, conviene consultar el trabajo de López Guil [2011:289-291].

7. Obviamente, la moda continuó hasta finales de siglo, cuando Juan de Vera y Tassis escribió su *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora la Real de la Almudena, patrona de Madrid* (Madrid, Francisco Sanz, 1692).

8. Sobre estas devociones de los Austrias durante el siglo xvii conviene consultar la reciente monografía de Schader [2006].

infantes Carlos y Fernando, acompañados de todas la Casa Real y de los Grandes y Señores de la Corte, yendo el nuncio Máximo Inocencia con otros prelados y personas eclesiásticas, y llegados todos al sitio, y precediendo las ceremonias de la Iglesia, se puso la primera piedra, echando debajo medallas de oro y plata, sobre que e puso una hermosa cruz verde y se empezó a cercar el sitio; después no pareció que esta obra se prosiguiese, contentándose con pasar la santa imagen de una capilla en que estaba al altar mayor, donde hoy se venera con el adorno, grandeza y concurso que vemos. A esta acción escribió Lope de Vega Carpio *La virgen de la Almudena*, poema histórico, en tres cantos, de elegantes octavas, que imprimió en octavo, dirigido a la Reina, y después salió en *La vega del Parnaso* [sic] (León Pinelo, *Anales de Madrid*, p. 255).

Salvo el error de la última frase —*La virgen de la Almudena* salió publicada suelta y luego en los *Triunfos divinos*, y no en *La vega del Parnaso*—, la noticia de León Pinelo es rigurosamente cierta, y además útil para entender el contexto cortesano en el que se inserta la obra de Lope. El propio texto de *La virgen de la Almudena* no deja ninguna duda sobre las miras cortesanas de Lope, con su dedicatoria «A la Reina Nuestra Señora», su invocación en francés (lengua materna de doña Isabel de Borbón) y su muy explícito final, que incluye la relación de la ceremonia con la que Felipe IV e Isabel de Borbón pusieron la primera piedra de la nueva iglesia, así como la explicación de la conexión de la imagen con el futuro feliz parto de la Reina (pp. 7, 14, 38-45). Además, si la impresión suelta de *La virgen la Almudena* contenía preliminares dedicados a Isabel de Borbón, también el volumen de los *Triunfos divinos* en que luego se incluyó el poema apuntaba claramente a Palacio, pues ofrece una dedicatoria «A la excelentísima señora doña Inés de Zúñiga, condesa de Olivares» (p. 55), para algunos casi tan poderosa como la propia Reina. Para presentarse favorablemente ante la condesa de Olivares y doña Isabel de Borbón —y sus respectivos cónyuges—, la estrategia de Lope en *La virgen de la Almudena* era aprovechar la dicha ceremonia político-piadosa para recordarles a los dirigentes de la monarquía la asociación del Fénix con la imagen que honraría la nueva iglesia. En el poema de 1624 (canto III, vv. 81-84) Lope resalta esta conexión dibujando un plano ideal de un Madrid protegido por dos costados por las sacras imágenes de la Almudena y la de Atocha:

Quedó Madrid seguro entre dos polos,
Atocha y Almudena soberanos,

dos lunas de su paz y dos Apolos
con los soles que tienen en las manos.

Con estos versos Lope concluye la breve narración de un episodio que había desarrollado con mucha más extensión en el *Isidro* (pp. 528-568), el milagro de la virgen de Atocha a favor de Gracián Ramírez. Este portento de tiempos de la Reconquista se repite resumido en *La virgen de la Almudena* (canto III, vv. 49-72), donde ocupa tres octavas que forman una digresión que desempeña una doble función. Por una parte, resalta la escasez de historias de la virgen de la Almudena en comparación con la de Atocha (canto III, vv. 73-96), tema que es, como veremos, uno de los *leitmotifs* de la obra y un argumento esencial en la imagen del Fénix como poeta historiador. Por otra, la digresión conecta *La virgen de la Almudena* con el poema madrileño que Lope diera a las prensas un cuarto de siglo antes, el *Isidro*: el milagro de Gracián Ramírez preludia el milagro de la virgen de la Almudena a favor de san Isidro y, por supuesto, constituye una alusión al poema homónimo que lo había narrado. Las referencias a la necesidad de historias fidedignas sobre la imagen y a un episodio destacado del *Isidro* forman parte de una poderosa retórica que Lope esgrime en 1624 para resaltar su idoneidad para escribir la historia de la virgen de la Almudena en particular y todo tipo de historia en general.

La argumentación se apoya en el *Isidro*, que aparece aludido indirecta y directamente en el pasaje de *La virgen de la Almudena* que nos ocupa. Así, la ya citada mención de Apolo —metafóricamente, los Jesús Niños que las respectivas vírgenes tienen en brazos— evoca unos ecos poéticos que Lope aprovechará inmediatamente sugiriendo que este Apolo y su santa madre inspiran el canto del poeta:

mas, pues a la Almudena sirven solos
estos humildes versos castellanos,
y tiene Atocha entre sus plantas bellas
tantas historias como el cielo estrellas,
yo, que de entrambas Reinas soy vasallo,
ahora cantaré de la Almudena
(canto III, vv. 85-90).

El verso autodescriptivo («estos humildes versos castellanos») estaba en parte diseñado para hacerles recordar a los lectores de Lope —y entre ellos a los

monarcas— el *Isidro*.⁹ Por si acaso no se reconocía el poema con ese claro eco de su peculiar retórica, el Fénix lo menciona explícitamente en los versos siguientes:

Isidro labrador, Isidro santo.
Criábase tan limpio y virtuoso
que fuera ilustre asunto de este canto
a no haber sido en lírica armonía
materia de la edad primera mía
(canto III, vv. 100-105).

Tras esta introducción, Lope pone en acción a uno de sus personajes más reconocibles, san Isidro, protagonista del poema homónimo y de cuatro comedias.¹⁰ En esta ocasión, Lope saca a escena a san Isidro para narrar un milagro que la Almudena hizo en su favor, en pago de la enorme devoción que el santo labrador le profesaba a la imagen:

Era de la Almudena soberana
Isidro tan galán, tan diligente,
que a la risa menor de la mañana
buscaba el Sol en su divino Oriente,
y hallábale de suerte envuelto en grana
de aquella pura Rosa eternamente
que sin quitarse de Él, le acontecía
hallarle el otro sol al medio día
(canto III, vv. 105-112).

9. Recordemos que el Fénix presentó el *Isidro* en términos muy semejantes:

Si os pusiere por objeto
de tantos algún discreto
que sois humildes y llanos,
decid que sois castellanos
los versos, como el sujeto
(canto I, vv. 26-30).

De hecho, Lope compuso el *Isidro* utilizando una retórica de la simplicidad e humildad que inunda el libro (Sánchez Jiménez 2010:46).

10. Se trata de *San Isidro de Madrid* (1617), *La niñez de san Isidro* (1622), *La juventud de san Isidro* (1622) y *El labrador venturoso* (1635).

En las octavas que siguen, Lope recuerda dos milagros isidriles narrados en su poema de «la edad primera mía», el de los ángeles arando y el paso de santa María de la Cabeza sobre el Jarama (canto III, vv. 113-128),¹¹ para luego centrarse en otro que no aparece en el *Isidro*: un milagro de la virgen de la Almudena, que salvó al hijo del santo de ahogarse en un pozo (canto III, vv. 133-208).¹² Aunque breve, este milagro que relaciona a san Isidro y a la Almudena ocupa un lugar estratégico en el poema, pues es el último que se narra antes de describir la procesión final, la que se organizó para poner la primera piedra de la nueva iglesia en noviembre de 1623 (Carreño 2004:xiv; Rennert y Castro 1968:277).¹³ El significativo emplazamiento del episodio acerca al autor del *Isidro* y *La virgen de la Almudena* a los magnates cuya procesión narra, y lo hace llevándoles como en ofrenda ambos textos, acompañados de una petición implícita: como su Isidro, Lope también es devoto de la Almudena, y podría ser su historiador, como hizo en el caso de san Isidro y la virgen de Atocha —*Isidro*— y como demuestra en el poema presente —*La virgen de la Almudena*.

Estamos, pues, ante una nueva incursión del Fénix en el terreno de la historia, género en el que *La virgen de la Almudena* se inscribe explícitamente gracias a su subtítulo «Poema histórico», detalle esencial, porque Lope solo define como históricas dos de sus obras, la que nos ocupa y el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, cuyo prólogo «Al ilustrísimo y reverendísimo señor don Baltasar de Sandoval» describe el libro como «historia sacra» (s.p.).¹⁴ En cuanto al *Isidro* (p. 154), aunque el Fénix no lo defina como historia, lo relaciona a menudo con el género, por lo que habría que clasificarlo entre las numerosas obras que Lope consideraba como al menos en parte históricas: así, para el poeta madrileño *La Dragontea* era una «relación» histórica (p. 124; Sánchez Jiménez 2007:46-47), y las *Fiestas de Denia* (p. 547) una «relación de las fiestas». De modo semejante, en su opinión la *Jerusalén conquistada* (pp. 6, 11-15), que genéricamente era una «epopeya trágica»,

11. En el *Isidro*, aparecían, respectivamente, en los cantos III y VII (vv. 266-294, 476-493).

12. De entre los críticos que se han ocupado de la obra, tan solo un estudioso tan conocedor de la poesía lopesca como Carreño [2010:xv] ha señalado esta conexión explícita entre los dos poemas.

13. La fecha —el 15, según los dos estudiosos que acabamos de citar— era significativa, por lo cercana a la supuesta de la invención de la imagen, el 9 de noviembre de 1085 (López Guil 2011:291).

14. Además, el propio autor insiste en la relación con la historia en una carta a Sessa de 1617 (*Epistolario*, III, p. 317), que presenta especial interés por evidenciar que para Lope la relación era un género histórico: «mi estudio estos días ha sido una historia de unos mártires, o digamos relación, a que me ha obligado haberme escrito unos padres desde el Japón; serán cincuenta hojas, que voy ya en los fines; pienso que agradará, que también sé yo escribir prosa historial cuando quiero».

es también la «historia» de la conquista de la ciudad, en una conexión que aflora por numerosos pasajes del «Prólogo al conde de Saldaña» que antecede a la obra. Años más tarde afirmará que los *Pastores de Belén* (1612) era un libro «copioso de historia humana y divina» (Lope de Vega, *Epistolario*, III, p. 70),¹⁵ e incluso que *La Dorotea* (p. 61) tenía de «historia» el «asunto». Esa conexión lopesca con la historia, bastante evidente en el *Isidro*, es explícita en *La virgen de la Almudena*, que traza firmemente la relación entre las imágenes veneradas por los Reyes y el historiador —Lope— que las ilustra.

Como anticipamos arriba, el componente histórico no es el único lazo que une al *Isidro* y a *La virgen de la Almudena*. Además encontramos en *La virgen de la Almudena* referencias explícitas a la totalidad del *Isidro*, y en particular a los cantos VIII y IX (la invención de la virgen de Atocha). Pero es que incluso sin estas menciones los lectores del Fénix relacionarían los dos libros, pues la temática y la estructura de los cantos VIII y IX del *Isidro* se retoman en las elegantes octavas de 1624. A nivel de contenido, encontramos elementos muy similares, como es el caso de las comparaciones de las respectivas imágenes de Nuestra Señora de Atocha y de la virgen de la Almudena con otras vírgenes: se trata de las del Pilar, Loreto, Montserrat y Peña de Francia en el caso del *Isidro* (canto VIII, vv. 206-225), y de las de Montserrat, Guadalupe, Peña de Francia, Valvanera y el Pilar en *La virgen de la Almudena* (canto I, vv. 97-136). Asimismo, hallamos en ambos poemas detalladas descripciones de la pobreza de los santuarios —que en ambos casos se achaca a los trabajos de la guerra contra los moros y que luego se contrasta con la futura y debida opulencia— (*Isidro*, canto VIII, vv. 261-290, 586-600; *La virgen de la Almudena*, canto III, vv. 257-273),¹⁶ situaciones que inspiran sendas oraciones de san Isidro a las imágenes (*Isidro*, canto VIII, vv. 321-390; *La virgen de la Almudena*, canto III, vv. 193-208).¹⁷ De modo semejante, en ambas narraciones se transmite con especial detalle un milagro particular —respectivamente el de Gracián Ramírez y el del hijo de san Isidro—, aunque es forzoso reconocer que esta temática es propia del género. Sin

15. Lope parece referirse aquí (*Epistolario*, III, p. 70) más al ornato que al género del libro, que claramente era pastoril, o «a la traza de la *Arcadia*».

16. El *Isidro* (p. 528) recuerda por duplicado que las lacras que existen en la adoración de la virgen de Atocha —su templo, la falta de crónicas— se explican porque «la guerra es grande disculpa / con los fronterizos moros», lo que se glosa en la apostilla afirmando que «Era esta villa la mas opuesta a Toledo, asiento y silla de los reyes moros», dato que se autoriza con la «*Corónica de España*».

17. La imagen de Nuestra Señora de la Almudena se adoraba en época de Lope en una capilla de la iglesia de Santa María, sita al principio de la calle Mayor (Cabañas 1995:50).

embargo, también encontramos en los dos poemas otro elemento que no tiene por qué serlo, como es el repaso de la historia patria centrado en la pérdida de España y la Reconquista, contexto en el que se sitúan las invenciones de las imágenes.¹⁸ Así, el *Isidro* (canto VIII, vv. 441-625) cuenta en labios del ermitaño que guarda la imagen de Nuestra Señora de Atocha toda la historia de la pérdida y recuperación de España: la batalla de Guadalete —incluyendo el legendario final del errabundo don Rodrigo—, las fechorías de Almanzor, los numerosos martirios que provocaron este y otros reyes moros, la huida de los cristianos ocultando sus imágenes, la recuperación cristiana focalizada en Castilla y Madrid, y finalmente la invención de la imagen de Nuestra Señora de Atocha. Por su parte, en *La virgen de la Almudena* (pp. 16-29, 38, 9) un narrador que se dirige directamente a doña Isabel de Borbón comienza también por contar la pérdida de España —detallando sus causas y presentando a la Cava, personaje que no aparecía en el *Isidro*—, la batalla de Guadalete y la muerte de don Rodrigo —omitiendo el detalle de su penar errante—. A continuación, el narrador se concentra en la llegada de los moros a Toledo y Madrid, con la consiguiente ocultación de imágenes, y continúa trazando de manera mucho más precisa que el *Isidro* los comienzos de la Reconquista —Covadonga y Pelayo, que no aparecen mencionados en esta última obra—, la intervención de Santiago en Clavijo, y el consiguiente fin del tributo de las cien doncellas. Posteriormente, el narrador se interesa en el paso de la iniciativa bélica cristiana de los reyes de León a los castellanos. Esto le lleva finalmente a contar la invención de las imágenes, que enlaza con la segunda liberación de España que supuso la expulsión de los moriscos bajo Felipe III, conexión ya anunciada en el «Prólogo». Aunque existen diferencias de contenido y tratamiento que hemos ido marcando y que comentaremos más adelante, nos interesa en este momento resaltar más bien las concomitancias: el hecho de que ambos poemas utilizan la narración de invenciones de imágenes y milagros para proponer una particular lectura de la historia patria, centrada en la pérdida de España y su Reconquista. Estas notables semejanzas de contenido y disposición llaman la atención junto a otras de menor entidad, como las invocaciones (*Isidro*, canto VIII, vv. 430-440, canto IX, vv. 1-90; *La virgen de la Almudena*, canto I, vv. 1-40, canto III, vv. 1-16), por ser tópicas del estilo épico del que participan tanto los

18. De *La virgen de la Almudena* pudo muy bien haber tomado Pedro Calderón de la Barca esta relación entre historia de invención e historia de Reconquista, pues en el auto sacramental *El cubo de la Almudena* (vv. 213-238) incluye un breve recuento de la lucha secular contra los moros en un romance que pronuncia la Secta.

cantos VIII y IX del *Isidro* como *La virgen de la Almudena*. Por tanto, y centrándonos en los rasgos comunes, debemos considerar el caso de las invenciones de las vírgenes de Atocha y Almudena del *Isidro* y *La virgen de la Almudena* como otro ejemplo más de reescritura lopesca. Como ocurre con el famoso uso del tema de los «mansos», de la materia de Elena Osorio, la figura de Burguillos, y con otros casos relativos a una reutilización de una *elocutio* específica (Trueblood 1974; Lázaro Carreter 1956; Montesinos 1967:140-141; Morby 1968:110-115; Molho 1991; Carreño 1998:83, 359-360, 858; Sánchez Jiménez 2006b, 2011a), en el *Isidro* y *La virgen de la Almudena* encontramos un patrón propio del Fénix que convendría rastrear también en su obra dramática: la invención-Reconquista.

Tal vez podríamos considerar propio de este *leitmotiv* otro elemento que une a los cantos VIII y IX del *Isidro* con *La virgen de la Almudena*: la reflexión historiográfica. Sabemos que el tema le interesaba a Lope porque en 1617 andaba leyendo *De historia*, de Luis Cabrera, aunque la mención de este volumen sobre historiografía no es demasiado elogiosa en el *Epistolario* (III, p. 79):

Libro nuevo ha salido; autor Luis Cabrera; llámase *De historia: para entenderla y escribirla*, y dirigido al Duque. Si vuestra excelencia le quiere, avise y envíremosele; que no es grande, aunque es pesado, y quédome aquí, porque hoy he confesado lo que del autor he sentido, y me dieron penitencia, con ser verdades.¹⁹

Este interés de Lope por los problemas historiográficos se confirma al analizar las dos obras que nos conciernen, pues ambas presentan reflexiones sobre la relación entre tradición oral e historia. El tema es uno de los centrales del *Isidro*, donde el Fénix recoge numerosas tradiciones orales madrileñas, como reconoce abiertamente en el «Prólogo» (p. 166):

19. Pese a lo duro que pueda parecer el comentario sobre el libro de Cabrera, debemos tener en cuenta que en las cartas a Sessa, al igual que en el resto de su obra, Lope está adoptando una pose determinada, la que considere que pueda favorecerle. Esa pose le lleva a veces a exagerar o incluso a transformar la realidad para divertir al Duque, si es preciso incluyendo pullas hacia otros escritores. Sobre el peculiar tono del *Epistolario* han comentado Pedraza Jiménez [2003:125], que lo tilda de exagerado, Marín López [1985:13-19], que lo tacha de «teatral» y Rubinos [1935:71], que lo considera «perennemente regocijado». Aunque el diagnóstico de Rubinos diste de ser aplicable a todas las cartas (en muchas Lope ventila también sus melancolías), lo que debemos recordar, y aplicar a los comentarios de Lope sobre Luis Cabrera, es que las supuestas confidencias del Fénix a Sessa deben tomarse siempre con un grano de sal.

Todo lo que escribo es auténtico. Y cosas hay que los que nacimos en esta villa las sabemos en naciendo, sin que nadie nos las enseñe y diga, que no es pequeño argumento de la santidad de este varón excelente. Y por mí mismo saco yo esta verdad, pues supe que la fuente de su ermita la hizo con su agujada, y que araba en aquellos campos con los ángeles, sin otro maestro que haber nacido en ellos.

La falta de fuentes fiables para sustentar muchos de los milagros narrados en la obra es un problema historiográfico que Lope transforma en estas líneas en una prueba con que sostener la santidad de Isidro, cuya vida y milagros se transmite de modo cuasi infuso y natural a los madrileños. Pese a esta sutileza retórica, que convierte un problema en un argumento a favor, la falta de fuentes era un obstáculo serio a la hora de escribir el *Isidro*, santo sobre el cual existía memoria pero no historia, como afirma el Fénix en dos momentos clave de los preliminares. Así, en la dedicatoria «A la muy insigne Villa de Madrid» (p. 154) Lope sostiene que «del santo Isidro escribo su vida, porque estaba a cuenta del Cielo su memoria», mientras que en una de las cartas a fray Domingo de Mendoza confiesa que, antes de recibir los papeles que el dominico había ido recabando para la canonización, no había encontrado ninguna noticia fiable: «porque de ninguna suerte he hallado luz de la verdad de esta historia menos que confusa y casi apócrifa, cosa indigna de lo que escribiendo de santo tan conocido se pretende» (p. 157). Es más, incluso en el interrogatorio al que se le sometió en 1612 como parte del proceso de canonización Lope siguió insistiendo en el problema de las fuentes orales:

reconoce el dicho libro en verso castellano de la vida y milagros del dicho siervo de Dios Isidro, porque, como dicho es, este testigo le compuso y escribió, procurando en él todo género de verdad, sacando lo más del libro del diácono Juan que está en el archivo de san Andrés, y de otros varios autores, y lo que este testigo sabía por tradición y sus pasados y mayores (Rojo Orcajo 1935:32).

Globalmente, la estrategia que usó Lope en el *Isidro* para solventar este problema funcionó. Su retórica de la naturalidad y sencillez justificaba la falta de noticias escritas sobre Isidro, y, de hecho, el *Isidro* lopesco se convirtió en uno de los textos esenciales en el proceso de canonización, pasando a formar parte de las pruebas documentales del mismo, algo insólito en el caso de una obra literaria (Sánchez Jiménez 2010:42-43). Esta problemática (memoria oral vs. historia) y estrategia

(la existencia misteriosa de memoria oral es prueba de su autenticidad) se detecta también en la digresión sobre la virgen de Atocha de los cantos VIII y IX.

De hecho, la historia de la invención de la virgen de Atocha surge precisamente cuando Isidro, su devoto, le expresa al ermitaño que cuida la imagen su preocupación por la oscuridad que envuelve a la Virgen. El ermitaño responde largamente contando la historia de la imagen y el milagro de Gracián Ramírez, todo ello contextualizado en la narrativa de la pérdida y recuperación de España, como explicamos arriba. Sin embargo, antes de producir tal torrente de noticias el ermitaño se muestra embargado por los mismos escrúpulos historiográficos que acosan al santo labrador:

decirle quiere su origen,
aunque mil dudas le afligen,
por ser dudosa y antigua,
que en lo que no se averigua
todos ponen o corrigen
(*Isidro*, canto VIII, vv. 426-30).

En este momento crítico, el narrador acude en ayuda del ermitaño y recurre a la inspiración divina con una invocación a un «nuevo Helicón cristiano» (canto VIII, v. 433) y a la milagrosa fuente abierta por san Isidro en los resechos campos de Madrid.²⁰

No hay Pimpla y Bibetro aquí;
vuestra fuente, Isidro, sí;
con que prosigo mi canto
diciendo que el monje santo
el suyo comienza así
(canto VIII, vv. 436-440).

La invocación a la Castalia cristiana conecta al narrador con el «monje santo» —nótese el paralelismo entre «mi canto» y «el suyo»— y nos aclara además el motivo de la colocación de la historia de la virgen de Atocha en este preciso punto del *Isidro*: para

20. El nacimiento de la prodigiosa fuente de Isidro en los agostados campos de Madrid se relató en el canto VII del *Isidro* (vv. 916-1000). Sobre la imaginería del Parnaso, presentada «a lo divino» en el *Isidro*, conviene consultar el estudio de Vélez-Sainz [2006].

cantar una historia tan oscura como la de la imagen, el narrador necesita la ayuda de la inspiración divina que recibe, metafóricamente, al beber las aguas de la fuente isidril:

Yo, a lo menos, de una cosa
me alegro en la fuente hermosa,
que tal Helicon a adquieren
los poetas que nacieren
en vuestra patria dichosa.
Y aunque ya para serviros
tarde la venís a hacer,
a buen tiempo viene a ser,
que me queda qué deciros,
donde la habré menester
(canto VIII, vv. 56-65).

Esta referencia a la inspiración mágica que reciben los nacidos en los campos de Madrid realza los puntos en común entre la totalidad del *Isidro* y la digresión sobre la virgen de Atocha de los cantos VIII y IX. En ambos casos los supuestos cronistas —el narrador y el ermitaño— elucidan una historia «dudosa y antigua», «confusa y casi apócrifa» de una Virgen o santo patrio (*Isidro*, pp. 157, 520). Además, en ambos casos la solución que transforma la tradición oral en historia es la inspiración divina de la milagrosa fuente isidril, que en parte sirve de metáfora para expresar la memoria oral que comparten los nacidos en la Villa y Corte.

Sin embargo, Lope no lo confía todo a la ayuda de esta nueva Helicon, pues el ermitaño también recurre a pruebas historiográficas procedentes del reino de este mundo. Se trata de argumentos de índole etimológica y epigráfica, apoyados ambos en un documento diplomático. Esta disquisición historiográfica aparece en el momento en que el ermitaño narra cómo los visigodos que huían de los moros escondieron sus imágenes para salvaguardarlas de la furia sacrílega de los sarracenos. Según, el devoto monje, existe una «opinión piadosa» que sostiene que la virgen de Atocha es una de estas imágenes que se remontan a tiempos de los godos. Sin embargo, prosigue el ermitaño, algunos escépticos ponen en duda esta edificante tradición:

De los cuales muchos dicen
que fue esta Virgen hermosa;
aunque esta opinión piadosa

algunos la contradicen
por su antigüedad dudosa
(canto VIII, vv. 501-505).

Por una parte, estos escrúpulos representan los que siente el propio Lope al escribir la obra, pero, por otra, suponen un contraargumento que rebatir para fortalecer su versión de la historia de la imagen. Porque el Fénix no llega al extremo de presentar la posibilidad de un escepticismo total que revele la estatua como una burda falsificación de la Baja Edad Media.²¹ Más bien, los eruditos que nos muestra dudando de la tradición oral («opinión piadosa») solamente proponen para la virgen de Atocha un origen casi tan decoroso como el gótico, aunque no por ello menos fabuloso:

diciendo que fue enviada
de Antioquia, en que fundada
san Pedro su silla tuvo,
y que grande tiempo estuvo
con este nombre estimada,
pero que el vulgo en «Atocha»,
el de «Antioquia» trocó
que el santo apóstol le dio,
como «parroquia» en «parrocha»
vemos también que mudó
(canto VIII, vv. 506-515).

Siete años tuvo san Pedro la
silla en Antioquía *Platina histor. Pontific.*

Esta teoría es sumamente favorable, pues otorga a la imagen una antigüedad incluso mayor que la visigótica: la Virgen morena dataría de fechas ya apostólicas, lo que la convertiría en una *vera ikon* de María comparable a las atribuidas a san Lucas:

Pero, Isidro, si es traída
de Antioquia y fue esculpida
viviendo la Virgen santa,
verás que excelencia tanta
jamás el tiempo la olvida
(canto VIII, vv. 566-570).²²

21. La imagen de Nuestra Señora de Atocha es de estilo románico y data probablemente de la segunda mitad del siglo XII, o incluso del XIII (Sánchez Jiménez 2010:524).

22. Calderón de la Barca también alude a esta posibilidad en *El cubo de la Almudena* (vv. 489-492):

La «excelencia» de la imagen sería entonces suprema, única, lo que explica que el ermitaño sustente esta hipótesis con los argumentos etimológicos arriba citados, que hacen derivar «Atocha» de «Antioquia».²³ Por pintorescas que nos parezcan estas piadosas derivaciones, el razonamiento del monje pretende ser racionalista e historiográfico, y está ya muy alejado del simple argumento de fe que vimos anteriormente. Además, el ermitaño añade a las etimologías otras teorías y pruebas históricas sobre el origen de la imagen:

Otros dicen que la hicieron
los godos, y que la dieron
la antigua forma, y conviene
el «Dei Genitrix» que tiene
en lengua que ellos tuvieron
(canto VIII, vv. 516-520).

Estas letras se ven
escritas en la peña
de la imagen; dicen que
son góticas.

Esta vez el origen godo no se asienta tan solo en una tradición oral, sino en el estudio de la imagen y del documento epigráfico que la acompaña, las letras que, como afirma la apostilla, «dicen que son góticas». Pese a ese vago *dicitur*, estamos ya en el terreno de los razonamientos historiográficos, como prueba el hecho de que el ermitaño acumule sobre los anteriores otra prueba documental, en este caso diplomática:

De Ildefonso singular
prueba la primera fama
una carta, en que la llama
«la virgen del Atochar»,
su primera cuna y cama
(canto VIII, vv. 512-525).

Hay carta de San Ildefonso
enviando unas cargas de
cera a la virgen de Atocha

Porque es, si a las tradiciones
de nuestros godos antiguos
crédito doy, de María
un bello retrato vivo.

23. Esta derivación vuelve a aparecer aludida en *La virgen de la Almudena* (canto III, vv. 73-80), en un pasaje que hace explícitas las conexiones entre ambas imágenes —la de Atocha y la de la Almudena— y poemas —el *Isidro* y *La virgen de la Almudena*.

Además de aclarar en la apostilla la naturaleza de la carta en cuestión, el narrador acude inmediatamente en ayuda del ermitaño para refutar un posible contraargumento escéptico, ya que, como confiesa, no hay atochares en esa parte de Madrid. Ese detalle botánico no arredra a la voz narrativa, que no lo considera suficiente para dudar de la autenticidad de la imagen:

el no verse el atochar
no contradice el lugar,
si con el tiempo faltó
(canto VIII, vv. 538-540).

El tiempo, *edax rerum*, explica el narrador —con la oportuna cita ovidiana en la apostilla—, destruyó Troya, Numancia y Cartago, que aunque fueron un tiempo grandes ciudades ahora son sombra de lo que fueron: «una es campo y otra es lago» (canto VIII, vv. 541-543). Nada queda de estas glorias sino su «memoria» (canto VIII, v. 549) —nótese de nuevo la palabra clave que Lope usa para referirse a la tradición oral—, por lo que es lógico pensar que esta terrible fuerza natural también destruyera el atochar de Madrid:

Pues, en fin, nada reservas,	
tiempo, que las cosas gastas,	<i>Ovid. libr. 5.</i>
comes, llevas y contrastas,	<i>Virgi. Eglo. 9.</i>
¿por qué han de durar las hierbas,	
si para las piedras bastas?	
Faltó la atocha, o convino	
quitarla para el camino,	
o la secaron pisada	
que no era, aunque sagrada,	<i>Lucan.</i>
los robles del Apenino	
(canto VIII, vv. 551-560).	

Luchando contra el destructivo poder del tiempo y contra el olvido, lo que le interesa al Lope del *Isidro* es afirmar la existencia de una antigua tradición («memoria») sobre san Isidro y la virgen de Atocha, y dignificarla —y reconstruirla y maquillarla— con su poema. Por eso el ermitaño termina subrayando que todos estos detalles historiográficos son más bien para los «curiosos» (canto VIII, v. 565),

pues lo que importa finalmente para demostrar el caso es el argumento de fe. A él vuelve a recurrir el monje para rematar su digresiva disquisición y regresar a la historia, subrayando que el poder divino podría solventar esta disyuntiva etimológica, y hacer derivar «Atocha» tanto de la común planta (por el atochar donde se halló la imagen) como de «Antioquia»:

Que bien puede ser que sea
el uno y el otro nombre,
ni hay dificultad que asombre
para que todo se crea
y que de entrambos se nombre
(canto VIII, vv. 581-585).

Con este retorno al argumento de fe la historia de la virgen de Atocha se vuelve a mostrar como un eco interno de la de la totalidad del *Isidro*, pues presenta la misma tensión entre memoria oral y oscuridad histórica que obstaculiza al narrador del volumen. Además, el caso de los cantos VIII y IX y de su problema historiográfico muestra una solución mixta típica de Lope: por una parte, el narrador y el ermitaño respaldan la tradición pía recurriendo a un argumento irracionalista —la fuente milagrosa, el conocimiento infuso de los madrileños, los inescrutables senderos de Dios—; por otra, estos historiadores en verso respaldan su construcción historiográfica con razonamientos, contrastes de opiniones, e incluso diversas pruebas documentales, como, en el caso que nos ocupa, un triple análisis etimológico, paleográfico y diplomático.

Un cuarto de siglo más tarde, *La virgen de la Almudena* presenta un contraste muy semejante al que acabamos de examinar en el *Isidro*, aunque ofreciendo soluciones tan solo en parte equivalentes. Para empezar, *La virgen de la Almudena* manifiesta una preocupación paralela por la relación entre memoria oral e historia legítima, así como por las dificultades implícitas en la labor historiográfica de transformar la primera en la segunda. Ese desvelo se manifiesta ya desde la primera página de la obra, la dedicatoria «A la Reina Nuestra Señora» (p. 7), en la que Lope subraya que «La memoria que el olvido del tiempo ha permitido a la nuestra de esta santa imagen, más en los pinceles de sus milagros que en las plumas de sus corónicas, ofrezco a Vuestra Majestad en verso con verdad de historia». Esta mención del poder destructor del tiempo ya aparecía en el *Isidro*, así como el contraste

entre la locuaz tradición oral (de nuevo, «memoria») y la muda historiografía sobre la imagen. El Fénix subraya esta contraposición con una metáfora que enfrenta los elocuentes pinceles que son los milagros de la virgen de la Almudena con las mudas «plumas de sus corónicas», las inexistentes fuentes escritas. El «Prólogo» (p. 8) a la obra desarrolla esta contraposición desde un comienzo, resaltando lo extraordinario de la misma con el orden de la frase, que se abre con una relación del poder de la imagen y se cierra con la noticia de que hay gente que no sabe ni cómo se llama la milagrosa estatua:

Siendo tantas las excelencias de esta sagrada imagen, su antigüedad y milagros, su hermosura y venerable aspecto, la inclinación de su rostro, que mueve a tanta devoción los ojos de los más divertidos corazones, la belleza y amorosa risa de su Divino Hijo, que llama y enamora las almas, parece cosa extraña haber estado tan ocultas que a muchas personas hacía novedad su nombre.

La razón que escoge Lope para explicar semejante contraste es bastante original, pues se ancla en un fenómeno tan contemporáneo de sus lectores como el monstruoso crecimiento de la villa de Madrid, que ha traído a tantas nuevas gentes a la ciudad que los nuevos madrileños desconocen las tradiciones locales:

pero no lo será a quien considerare que la grandeza de la Corte, que ha tantos años que asiste en esta villa, extendida con tanto exceso por los campos que no la conocen sus antiguos muros y, como antes la cercaban, ya no la alcanzan de vista, deshizo su primera forma, dándole su innumerable concurso la que ahora tiene, compuesta no solo de las provincias de España, pero de las más extranjeras naciones. Pues el que fuere nacido de padre que vino a ella en medio de sus años, no puede saber las antigüedades de sus principios, cubiertas de las canas de los tiempos, no habiéndolas oído de quien las ignoraba como extraño (p. 8).

El papel de Lope en esta situación es presentarse ante los lectores como un conocedor de la Villa y Corte, como un auténtico madrileño —eso pese a que su padre también llegó a Madrid «en medio de sus años»—: Lope conoce las tradiciones locales y puede salvarlas de la voracidad del olvido. De hecho, el Fénix insiste en su madrileñismo como garantía de veracidad más adelante en el mismo «Prólogo», cuando declara que su «breve poema» debería allanar el paso a otros ingenios madrileños a que traten las glorias de la Almudena de modo más extenso. Por lo que a

él respecta, considera haber cumplido ya con la virgen de la Almudena «con la obligación de haber nacido tan vecino a su casa de esta soberana imagen, y servir con esta noticia de su origen a la piadosa devoción de la Reina Nuestra Señora» (p. 13). Se trata de una interesante conexión entre su origen madrileño y su posible función como historiador al servicio de la «piadosa devoción» de la Casa Real por la Almudena, conexión que pinta a Lope como un efectivo antídoto contra el olvido que amenaza tanto a la imagen morena como a todas las tradiciones madrileñas. Además de con este razonamiento tan original y tan interesante para la autorrepresentación del poeta, así como tan favorable para sus intenciones cortesanas, el «Prólogo» (p. 8) justifica el descuido historiográfico en el que ha caído la Almudena reiterando un argumento ya tópico que encontráramos en el *Isidro*. Se trata del que disculpa la falta de dedicación madrileña a la corografía alegando los afanes de la Reconquista:

que los nobles y caballeros de ella más cuenta tuvieron en conservar los blasones de sus armas en sus puertas y sepulcros que en los estudios y memorias de la antigüedad de su patria, a que no daban lugar las guerras y continuas invasiones de los moros.

Fue esta travesía del desierto de la Reconquista lo que relegó la capilla de Nuestra Señora de la Almudena a la pequeñez y a la pobreza, y lo que redujo la fama de la Virgen a una simple presencia oral, a «sucinta memoria» y «opinión» (p. 8):

Y como muchas se perdieron por la falta de sucesión, a cuyos bultos de mármol se atreve la novedad de los edificios, que como todas las cosas nacen de lo que otras mueren, no fue mucho que a tan breve capilla y sucinta memoria se redujese la que tuvo por la opinión de algunos esta sagrada imagen.

Incluso la infausta palabra «olvido» llega a aparecer en la siguiente frase («en el olvido de esta celestial Señora», p. 8), para dar nombre a la terrible amenaza que acecha a Nuestra Señora de la Almudena y a un Madrid que se arriesga a quedarse sin identidad local y protección divina ante la arrolladora avalancha de innovación de esas décadas, en que pasaría de ser un lugar de labradores a corte del rey de España, a multiplicar su tamaño y a sufrir infinitas obras.

Para conjurar los peligros del olvido Lope ofrece su pluma de historiador, presta para transformar la «sucinta memoria» y «opinión» que se conserva sobre

la imagen en la «breve historia» de «verdad» que es *La virgen de la Almudena* (pp. 8-9). Esta transferencia provoca en el narrador del «poema histórico» menos preocupaciones —o remordimientos— de las que detectáramos en el *Isidro*, pues las objeciones ante el trabajo historiográfico aparecen en *La virgen de la Almudena* más como amenazas implícitas o quejas del narrador que como reflexiones explícitas a su metodología. Además, estas quejas vienen siempre sustentadas en el argumento sobrenatural que ya encontramos en el *Isidro*: aunque hay pocas noticias fiables sobre la virgen de la Almudena, la piedad, el amor y la gracia divina las aseguran como ciertas. La conexión entre tradición y religión se encuentra ya en las últimas frases del «Prólogo», y aparece además expresada con un campo semántico que hemos encontrado en *La virgen de la Almudena* (p. 9): «Los libros han sido tradiciones, las historias las pinturas antiguas, y las relaciones las memorias de los ancianos labradores de esta villa, donde la piedad de la religión suele vivir tan firme». El contraste entre historia y tradición oral se expresa en esta oración con la misma metáfora de la oposición entre literatura y pintura que hallamos en la dedicatoria «A la Reina Nuestra Señora», pero esta vez con un importante elemento añadido. Para justificar retóricamente la veracidad de los relatos sobre la imagen la frase acude al *ethos* de los «ancianos labradores de esta villa», cuya sólida «piedad» garantiza la verdad de las «tradiciones» y «memorias» sobre la virgen de la Almudena y las transforma en «historias» y «relaciones» como el poema lopesco. De modo semejante, el problema solamente aparece para ser inmediatamente despejado por una argumentación divina en las octavas iniciales del poema. Ahí Lope comienza con una invocación a la Almudena solicitando su ayuda en trance tan difícil y apelando a la reina doña Isabel, a quien adjudica el mérito —y la responsabilidad— de haber reavivado la «memoria» de la imagen (canto I, vv. 1-26). A continuación reaparece el fantasma del olvido, expresado con una metáfora astronómica que lo pinta como un ominoso eclipse que oculta el rayo de la gloria de la Almudena (canto I, vv. 25-32):

Vos, heroica Isabel, a quien se debe
de esta Imagen divina la memoria,
venciendo aquel olvido que se atreve
con tanto eclipse al rayo de su gloria,
pues tanta devoción despierta y mueve
vuestro pecho católico, su historia

benigna oíd, que si hasta ahora oculta,
su claridad de vuestra luz resulta.

Además de las acciones de la Reina, la ayuda mariana que se ha invocado durante las cuatro octavas iniciales conjurará este demonio del olvido. A ello contribuirán el trabajo y buena voluntad del poeta, que aparecen detalladas en la estrofa siguiente (canto I, vv. 33-40):

pues ya, reina de España, a la del cielo
hacéis en esta imagen honra tanta
que admira la piedad, provoca el celo,
mueve el ejemplo y el cuidado espanta,
cuanto pura verdad correr el velo
puede al olvido en su memoria santa
por tantos siglos mudo, en breve suma
más os presenta el alma que la pluma.

Para convocar a la verdad y correr este amenazante velo que la oculta, las octavas que siguen trazan la historia de la pérdida y recuperación de España, ligada siempre a la de la imagen madrileña. Su invención se narra por fin en el canto segundo del poema (vv. 129-136), cuando los agradecidos cristianos buscan las pruebas de su identidad y tradición en las imágenes que los visigodos dejaron ocultas:

Las imágenes santas escondidas
busca el pueblo católico en las peñas
con entrañas de amor enternecidas,
que suelen ser las verdaderas señas;
algunas que no fueron conocidas,
Virgen piadosa, al simple, al rudo enseñas,
que Dios para sacar grandes efetos
revela a los pequeños sus secretos.

De esta escena nos interesa la cuasi isidril mención del amor como garantía de verdad («que suelen ser las verdaderas señas») y la análoga alusión a los oscuros caminos de Dios, que recurre a su inmensa sabiduría para solucionar la ignorancia humana.

Así pues, la piedad humana y la indispensable ayuda divina logran dar el paso que separa la oscura tradición de la luz de la verdad. El paso se da en la octava siguiente (canto II, vv. 137-144), cuando los cristianos de Madrid buscan «con devota pena» la imagen que «por tradición de sus mayores» saben oculta en la Almudena, y la hallan cuando Dios pinta en unas flores con «letras de colores» el sacro «nombre de María»: estos milagrosos signos florales hacen literal la ansiada transición de «tradición» a «letras», de memoria oral a historia. Por último, cabe recordar que conexiones semejantes entre tradición e intervención divina aparecen también en el canto tercero del poema. Así, volvemos a encontrar —junto con la ya familiar mención de la pintura como documento— la queja sobre la oscuridad de los hechos de la imagen. Esta aparece en el contexto de una invocación a la Virgen y una apelación a la ayuda divina (canto III, vv. 89-96):

yo, que de entrambas Reinas soy vasallo,
ahora cantaré de la Almudena
lo que mayor por tradiciones hallo
y como en ecos de su gloria suena;
si parte aquí de tus grandezas callo,
hermosa Virgen, celestial Morena,
es falta de la historia, que en tu gloria
pintura y tradición sirven de historia.

Finalmente, la invocación a la Almudena que cierra el poema (canto III, vv. 433-440) vuelve a presentar el piadoso amor del devoto y la ayuda divina como garantías que aseguran un paso seguro por el peligroso golfo de la tradición oral:

mas siendo historia tuya ciert[o] quedo
que al rústico instrumento lo han estado
en que el alma te doy y cuanto puedo
de tu color, Morena, enamorado.
Entre las sombras del olvido el miedo
buscó tu origen, pero ya ilustrado
de tu divina luz halló la suma
que dictó la verdad, cifró la pluma.²⁴

24. Hemos corregido una pequeña errata en el primer verso de la octava.

En contraste con el *Isidro*, en *La virgen de la Almudena* lo que ayuda al narrador a dar el salto de la tradición a la historia es solamente la «divina luz» de la intervención divina, pues el «Poema histórico» de 1624 no acompaña la lógica sobrenatural con la más humanamente historiográfica.

Podríamos entender esta diferencia entre el *Isidro* y *La virgen de la Almudena* como un síntoma de la evolución de las ideas lopescas sobre la escritura de tradiciones. En esa labor el Fénix se sentía mucho más seguro en 1624 que en 1599, pues en *La virgen de la Almudena* expresa menos dudas que en el *Isidro* y, sobre todo, no acude para solventarlas a una metodología puramente historiográfica, sino más bien a la ayuda divina. Sin embargo, resultaría imprudente generalizar sobre la ideología de Lope basándonos únicamente en dos poemas, por mucho que su autor los conecte de modo explícito. Mucho más razonable que proponer una posible evolución resulta explicar esta diferencia de tratamiento de la materia oral como resultado del contexto de los dos poemas y de las ambiciones y estrategias del Fénix en esos dos momentos concretos de su carrera. Si obramos de este modo descubrimos que en el *Isidro* Lope parece estar más interesado en mostrar su habilidad manejando documentos y argumentos históricos. El Fénix había desempeñado esta tarea ya en *La Dragontea*, y con el *Isidro* lo hizo en tal grado que logró incluir su hagiografía en el proceso de canonización del santo labrador. Sin embargo, y en medio del contraste entre una apabullante erudición y una retórica cuasi franciscana (Sánchez Jiménez 2010:19), el *Isidro* muestra también una imagen del autor como poeta del amor que llega a afectar al relato de la invención de la imagen de Nuestra Señora de Atocha.²⁵ En efecto, este *leitmotiv* en la imagen lopesca que recorre su obra desde la *Arcadia* hasta, por lo menos, la *Jerusalén*, se encuentra al comienzo del canto VII del *Isidro* (vv. 1-10), que, recordemos, precede además a la digresión sobre la virgen de Atocha que nos ocupa:

Amor ¿quién te trujo aquí,
cuando más lejos, tirano,
estaba mi pluma y mano
de mezclar aquí por ti
lo divino a lo profano?

25. Sobre la imagen que Lope proyectaba en sus obras, y en particular sobre la pose franciscana y la pose amorosa, conviene consultar, respectivamente, los capítulos III y II de la monografía de Sánchez Jiménez [2006a].

Si en este templo guardado,
huyendo de tu cuidado,
me acogí de tu rigor,
¿por qué no me vale, amor,
la inmunidad del sagrado?

Si ni en el sagrado de la hagiografía se puede escapar el autor de la obsesión amorosa, lo mismo cabría esperar del epifonema de la obra que son los cantos VIII y IX. En ellos la temática amorosa se entremezcla osadamente con la narración del milagro de Gracián Ramírez y con la historia patria. Aprovechando el detalle de que el héroe madrileño tenía dos hijas —las según Lope muy bellas Clara y Lucía—, el Fénix les adjudica a las damas sendos amantes, en un enredo entre comediesco y ariostesco que tiene también muchas reminiscencias de la novela morisca. Según el ermitaño narra el milagro de la virgen de Atocha, Lope de Mendoza, pretendiente de Clara, es capturado por los moros toledanos y dado por muerto, ante lo que Gracián Ramírez decide casar a la joven con Diego de Castro. Esta noticia llega a oídos de don Lope y le desespera, aunque finalmente logra acudir a reclamar a Clara porque la hija del rey toledano, la mora Zara, se prenda de él junto a una fuente en una escena que revela clara influencia de *El Abencerraje* (Isidro, canto VIII, vv. 651-870). Aunque la resolución de esta pintoresca trama no nos incumbe, sí que nos importa observar que el propio narrador reconoce el grado de intromisión de la temática amorosa en lo que en principio era un relato de milagros: «¡Oh, amor, qué notable enredo!» (canto VIII, v. 736). Estos ecos amorosos del *Isidro*, propios del Lope de juventud y muy apropiados para el tono festivo de los primeros años del reinado de Felipe III (Redondo 1998; Sánchez Jiménez 2011b:48-49), desaparecen de la narración de la historia patria en *La virgen de la Almudena*, que muestra adaptarse al ambiente piadoso característico del resto del reinado de Felipe III (Pedraza Jiménez 2008:105), y de la retórica de «reforma» de los primeros del de Felipe IV (Elliott 1998:132-133).

De hecho, el relativo abandono de las soluciones y técnicas propiamente historiográficas para abrazar un lenguaje más puramente piadoso que observamos en *La virgen de la Almudena* es también síntoma de la adaptación de Lope al ambiente cortesano de esos años. En ellos el Fénix sigue tratando de mostrar su aptitud como «coronista», aunque esta vez abordando temas de historia sacra, como los que dominan en los mencionados *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), *La*

virgen de la Almudena (c.1624), *Triunfos divinos* (1625) y *Corona trágica* (1627), libros que se concentran en el espacio de una década y que resultan muy apropiados para el contexto piadoso dominante en los últimos lustros del reinado de Felipe III y primeros del de Felipe IV. Además de en la materia religiosa, *La virgen de la Almudena* se acomoda a la ideología dominante en la corte de la época al adoptar una actitud hacia los moriscos muy diferente de la que mostraba el *Isidro*. Francisco Márquez Villanueva dedicó toda una sección de su *Lope, vida y valores* [1988:23-142] a denunciar apasionadamente «La axiología del *Isidro*» como propia de un neogoticismo excluyente, y lo cierto es que aunque el *Isidro* exalta la nobleza simple del cristiano viejo castellano lo entronca con el pasado visigótico en un claro esfuerzo de construcción de la identidad castellana. Sin embargo, y *pace* Márquez Villanueva, el *Isidro* no presenta esta identidad como algo agresivamente opuesto a los cristianos nuevos, como ocurre en *La virgen de la Almudena*. En este poema el goticismo también es muy importante, y de hecho si comparamos los relatos de la historia patria del *Isidro* con *La virgen de la Almudena* hallamos que la presencia goda es más acusada en el poema de 1624. Para empezar, *La virgen de la Almudena* (canto I, vv. 137-144) enfatiza los orígenes prerromanos de Madrid como «*Mantua Carpentánea*», lo que supone por una parte alabar la antigüedad de la Villa y, por otra, evitar su embarazoso pasado moro:²⁶

Madrid, que ya otro tiempo fue llamada
Mantua, edificio griego antes que Roma
 dos siglos justos, ¡grave honor!, fundada,
 que el *Carpentánea* de sus llanos toma,
 en su mayor iglesia colocada

26. Sebastián de Covarrubias Horozco (*Tesoro de la lengua española*, p. 1224) presenta las varias teorías que existían en la época sobre el origen del nombre de la ciudad, y entre ellas escoge como más cierta la que la deriva del árabe. También Calderón de la Barca (*El cubo de la Almudena*, vv. 245, 273) se muestra consciente de la etimología árabe de Madrid como «Madre de las ciencias». Otra etimología árabe aparece, en la misma obra (vv. 1310-1316), referida a la Almudena:

El edificio de un templo
 que a la puerta de la vega
 fue almudén de Trigo el tiempo
 que, cautiva Maderit,
 en árabe le dieron
 el nombre, siendo «almudén»
 o «casa de pan» lo mismo.

veneraba una cándida Paloma
desde la fe, que trujo a España Diego,
hasta que vio del africano el fuego.²⁷

Además, *La virgen de la Almudena* le concede gran protagonismo a don Pelayo, que no aparece siquiera en el *Isidro*, y al que el narrador del poema de 1624 llama «alta reliquia de los godos», «godo» y, finalmente, y nada menos que en boca del personaje alegórico de España, «gran nieto del godo Chindasvinto» (canto II, vv. 10, 23, 25). Se trata esta vez sí de un goticismo excluyente que liga la esencia de España con la limpieza de sangre, pues celebra con insistencia la expulsión de los moriscos. La idea aparece en el «Prólogo» (pp. 8-9) como un «pensamiento piadoso» para explicar el olvido en el que cayó la imagen de la Almudena desde su invención hasta que doña Isabel de Borbón hiciera restaurar la capilla en 1623:

Pero ofrécese un pensamiento piadoso en el olvido de esta celestial Señora, que habiendo estado por la inundación de los moros tanto tiempo escondida, aunque ya hallada y venerada en la santa Iglesia Mayor de esta villa, no ha querido que se publicase su nombre hasta que de todo punto no los hubiese en España. Y como el señor rey Felipe Tercero, de gloriosa y santa memoria, y nacido en Madrid, fue el que desterró y consumió milagrosamente sus viles reliquias de todo punto, quiere la sagrada Reina, hablando a nuestro modo, salir sin miedo, porque el amor de su soberano Niño traslada a sus retratos los recelos que tuvo desde Nazaret a Egipto.

Para Lope la clave que explica este intervalo es la presencia de «viles reliquias» de los moros en España. Estas habrían disgustado de tal modo a la imagen que no quiso darse totalmente a conocer hasta que los moriscos fueran «milagrosamente» expulsados en el reinado de Felipe III. La expulsión de 1609 sería, pues, otro hito en la historia patria, una segunda recuperación de España paralela a la de la Reconquista: la Almudena solo reapareció cuando los moros abandonaron Madrid, y solo difundió su nombre cuando también los últimos moriscos, «viles reliquias» de los moros, dejaron España. Es una interpretación en la que el narrador insiste en el último canto de *La virgen de la Almudena* (canto III, vv. 209-224), cuando vuelve a relacionar la hazaña de Isabel de Borbón —renovar la capilla— con la de Felipe III —expulsar a los moriscos—:

27. Hemos alterado ligeramente la acentuación de Carreño.

La más heroica, la mayor hazaña
que se celebra de español Aquiles
y a los Nueve Famosos acompaña
católicos, hebreos y gentiles,
fue desterrar de la oprimida España
del moro infame las reliquias viles,
cuya pendiente espada en un cabello
amenazaba su inocente cuello.

A Felipe Tercero se le debe,
señora, esta alabanza, esta victoria,
que a darle nombre la opinión se atreve
de milagro en virtud de su memoria;
y para que del todo se renueve
eterna Fénix de su misma gloria
en tal felicidad, vuestra venida
fue el sol que le infundió tan dulce vida.

De estas octavas llama la atención la agresividad del lenguaje y su semejanza con el usado en el «Prólogo», hasta el punto de que Lope repite la misma metáfora y fraseología, con una leve alteración del orden, para referirse a los moriscos como «viles reliquias» y «reliquias viles». Esta segunda «Restauración» de España lleva a Felipe III al panteón de los Nueve de la Fama, pero además se relaciona con el futuro de la casa de Habsburgo, pues en la octava siguiente (vv. 225-232) el Fénix liga la restauración filipina con la de Isabel, y con el feliz parto de la Reina:

Con vos, hermoso Lirio, que al aurora
abrió las hojas del francés trofeo
que del nuevo León las armas dora
en santa paz espléndido himeneo,
España restauró la gran Señora
que al Cielo se llevó nuestro deseo,
pues de las prendas de su lumbre pura
espera alegre sucesión futura.

Esta conexión con los acontecimientos de palacio revela hasta qué punto Lope adaptó la «axiología» de *La virgen de la Almudena* a los que percibía como los

vientos que soplaban en la corte y que podrían empujar su barquilla a un puesto de cronista real. Es decir, e independientemente de lo que pudiera pensar el propio autor sobre la expulsión de los moriscos, la contraposición entre los relatos del *Isidro* y *La virgen de la Almudena* muestra un esfuerzo por adecuar su obra al espíritu de la corte.

En suma, la historia de la invención de Nuestra Señora de Atocha en los cantos VIII y IX del *Isidro* y la de la virgen de la Almudena en el poema homónimo presentan interesantes concordancias y diferencias que permiten profundizar en la concepción y uso lopesco de la historia. Este análisis contrastivo viene justificado por los propios textos, que Lope conecta de modo explícito, y que presentan tantas semejanzas de temática y estructura que podemos interpretarlos como uno más entre los múltiples casos de reescritura a que era tan dado el Fénix. En concreto, hemos explicado cómo en ambos Lope liga la invención de una imagen mariana con una narración de la pérdida y recuperación de España, así como con un milagro particular —el de Gracián Ramírez— de tiempos de la Reconquista. A continuación, hemos enfatizado la relación de estos textos con la historia y sobre todo con la pretensión lopesca de convertirse en cronista real, que los poemas de 1599 y 1624 presentan con mayor o menor sutileza, al definirse como históricos y al subrayar la idoneidad de su autor para practicar tal género. Concretamente, nos hemos centrado en explorar en los dos poemas un problema historiográfico consecuencia de tal adscripción genérica: la difícil transición que transforma una tradición oral en una historia fidedigna. Al analizar esta problemática hemos detectado semejanzas de vocabulario y, sobre todo, de metodología, observando que el *Isidro* y *La virgen de la Almudena* recurren a la cantera de la tradición local madrileña para construir su edificio histórico y que justifican este salto con argumentos de índole sobrenatural, ya que apela a una intervención divina que asegura la veracidad del material oral utilizado. Además, hemos notado ciertas diferencias, notablemente la presencia de una mayor y más explícita preocupación por los problemas contingentes a ese salto en el *Isidro*, así como un despliegue de metodología historiográfica (contraste de diferentes versiones y teorías, argumentos etimológicos, epigráficos y diplomáticos) en el poema de 1599 que no encontramos luego en *La virgen de la Almudena*. Tras rechazar la tentación de extrapolar este contraste para establecer conclusiones sobre una posible evolución en cómo Lope concebía la historia, hemos procedido a intentar explicarlo acudiendo al contexto cortesano en el que se quería insertar el Fénix. Este contexto

se ha revelado como cambiante, pues evoluciona desde el ambiente festivo de los primeros años del reinado de Felipe III a la moda piadosa y moralizante de la segunda década del gobierno de ese monarca y los primeros años del siguiente, Felipe IV. Además, tal evolución ha contribuido a explicar algunas divergencias en las versiones de la historia patria del *Isidro* y *La virgen de la Almudena*: el primer texto permite la presencia de elementos amorosos en estas construcciones históricas, mientras que el segundo se muestra mucho más sobrio en ese aspecto y, además, enfatiza más el goticismo e incluye una condena de los moriscos y celebración de su expulsión a manos de Felipe III. En este, como en tantos aspectos de su prodigiosa carrera literaria, Lope de Vega muestra su maleabilidad estilística y su capacidad de adaptación al carácter de los tiempos, habilidad que ciertamente se extiende hasta tocar su uso de la materia histórica y metodología historiográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- BERSHAS, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, XXXI (1963), pp. 109-117.
- CABAÑAS, Maximiliano, «Lope de Vega y Madrid. Fiestas y celebraciones», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 36-53.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cubo de la Almudena*, ed. L. Galván, Universidad de Navarra, Pamplona, 2004.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998.
- CARREÑO, Antonio, «Introducción», en *Lope de Vega. Poesía*, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 2004, V, pp. ix-xlvi.
- CARREÑO, Antonio, «“Amor de Dios en portugués sentido”: las *Rimas sacras* de Lope de Vega», en *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010, pp. 49-77.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- ELLIOTT, John H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. T. de Lozoya, Barcelona, Mondadori, 1998.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «*La Gatomaquia* de Lope, de poema a comedia», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 151-160.
- FRADEJAS LEBRERO, José, ed., Lope de Vega Carpio, *La virgen de la Almudena*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1993.
- GUTIÉRREZ, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y del poder*, Purdue University Press, West Lafayette, 2005.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Lope, pastor robado», en *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, eds. G. Reichenkron y E. Haase, Duncker & Humblot, Berlín, 1956, pp. 209-224.
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid desde el año 447 al de 1658*, ed. P. Fernández Martín, CSIC, Madrid, 1971.
- LÓPEZ GUIL, Itziar, *Poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco español. Estudio y antología*, Peter Lang, Berna, 2011.

- MARÍN LÓPEZ, Nicolás, «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Cartas*, Castalia, Madrid, 1985, pp. 7-51.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «La axiología del *Isidro*», en *Lope, vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1988, pp. 23-142.
- MICÓ, José María, «Épica y reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, LXXIV (1998), pp. 93-108.
- MOLHO, Maurice, «Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), pp. 135-155.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967.
- MORBY, Edwin S., «Two Notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*, XXXVI (1968), pp. 110-123.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo lírico de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, genio y figura*, Universidad de Granada, Granada, 2008.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Reichenberger, Kassel, 2002.
- REDONDO, Augustin, «La melancolía y el *Quijote* de 1605», en *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 121-146.
- RENNERT, Hugo y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1968.
- ROJO ORCAJO, Timoteo, *Las fuentes históricas del «Isidro», de Lope de Vega*, Tipografía Católica, Madrid, 1935.
- RUBINOS, José, *Lope de Vega como poeta religioso. Estudio crítico de sus obras épicas y líricas religiosas*, Habana Cultural, La Habana, 1935.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 73-132.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Manjar de héroes, manjar de santos: la comida en el *Isidro* y “La Circe”, de Lope de Vega Carpio», en *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura*, ed. S. Poot Herrera, Instituto de Cultura de Yucatán, Mérida-Yucatán, 2004, vol. 3, pp. 185-196.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Londres, 2006a.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: notas sobre el estilo de Lope entre el “taratántara” y las “barquillas”», *Hispanic Review*, CLXXIV (2006b), pp. 319-344.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *La Dragontea*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 11-113.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «“Muy contrario a la verdad”: los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV (2008), pp. 569-580.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Isidro. Poema castellano*, Cátedra, Madrid, 2010.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Cardenio “el Rústico”, el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», *Creneida*, I (2011a), pp. 51-75.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel del Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011b.
- SCHADER, Jeffrey, *La virgen de Atocha: los Austrias y las imágenes milagrosas*, trads. T. Sans y F. Chueca, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.
- TRUEBLOOD, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of «La Dorotea»*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. K. Sliwa, Juan de la Cuesta, Newark, 2007, 2 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Lope de Vega. Poesía*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, IV, pp. 351-747.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, en *Lope de Vega. Poesía*, ed. A. Carreño, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 2004, V, pp. 211-413.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 2001.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dragontea*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, RAE, Madrid, 1935-1943, 4 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fiestas de Denia*, en *Lope de Vega. Poesía*, ed. A. Carreño, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 2002, I, pp. 543-608.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Isidro. Poema castellano*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en *Lope de Vega. Poesía*, ed. A. Carreño, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 2003, III.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Triunfo de la fe en los reinos del Japón por los años de 1614 y 1615*, Alonso Martín, Madrid, 1618.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Triunfos divinos*, en *Lope de Vega. Poesía*, ed. A. Carreño, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 2004, V.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La virgen de la Almudena*, en *Lope de Vega. Poesía*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2004, V, pp. 1-45.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2006.
- VERA TASSIS, Juan de, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora la Real de la Almudena, patrona de Madrid*, Madrid, Francisco Sanz, 1692.
- WEINER, Jack, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto, 1983. Brown University, Providence, Rhode Island*, ed. D. Kosoff, Istmo, Madrid, 1986, pp. 723-730.
- WRIGHT, Elizabeth R., *From Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2001.